



Le *Boléro* comme « lieu de mémoire »

Généalogie, temps et mémoire

Stéphanie Gonçalves



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/2432>

DOI : 10.4000/danse.2432

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Stéphanie Gonçalves, « Le *Boléro* comme « lieu de mémoire » », *Recherches en danse* [En ligne], 7 | 2019, mis en ligne le 18 décembre 2019, consulté le 20 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/2432> ; DOI : 10.4000/danse.2432

Ce document a été généré automatiquement le 20 décembre 2019.

association des Chercheurs en Danse

Le *Boléro* comme « lieu de mémoire »

Généalogie, temps et mémoire

Stéphanie Gonçalves

« Car c'est le *Boléro* de Ravel, dont la lancinante musique est si connue qu'on l'entend siffloter par les garçons-livreurs de Paris, sur le thème duquel on a monté tant de grelottantes machinettes, qui reste à mon avis l'œuvre essentielle du programme. J'y ai retrouvé [...] la poigne de notre chorégraphe le plus hardi, le plus inspiré depuis la retraite (provisoire) de Roland Petit : ce *Boléro*, c'est le *Faune* 1961. Il fait date¹. »

- 1 Lorsque *Boléro*, chorégraphié par Maurice Béjart, est présenté pour la première fois au public parisien du Théâtre des Nations² en mai 1961, Olivier Merlin, le critique de danse du *Monde*, l'inscrit d'emblée au présent, comme une œuvre majeure de l'histoire de la danse. La suite ne démentira pas ses propos. *Boléro* est, en effet, l'une des œuvres emblématiques du chorégraphe marseillais, entré au répertoire du ballet de l'Opéra de Paris en 1970³, toujours dansé par la troupe du Béjart Ballet Lausanne et par le Tokyo Ballet⁴. Peu de ballets béjartiens, sur les trois cent quarante créés, ont survécu au filtre du temps⁵. *Boléro* est l'une des rares œuvres⁶ dans l'héritage dansé de Béjart qui traverse les mémoires individuelles et collectives des danseurs et des spectateurs, notamment grâce à la musique de Maurice Ravel⁷, très commentée tout au long du XX^e siècle⁸ et aujourd'hui tombée dans le domaine public⁹.
- 2 Cet article se propose d'interroger l'identité multiple de *Boléro*¹⁰. De très nombreux témoins, journalistes et chercheurs, musicologues ou historiens, se sont déjà penchés sur son histoire et ses créations successives¹¹. L'analyse de Jessica Semsary et Nils Wekstein, a récemment mis en avant une partie de la chronologie des reprises et citations cinématographiques et chorégraphiques, notamment le passage du monde hispanisant à la « modernité industrielle¹² », expression à laquelle nous adhérons. Un concept pluriel et polysémique nous semble pourtant faire sens pour cette œuvre, celui de mémoire, dans ses divers aspects (mémoire corporelle, transmission aux danseurs,

mémoire collective etc.). Plus particulièrement, nous nous pencherons sur le concept de « lieu de mémoire ». Cette expression bien connue des historiens, forgée par Pierre Nora en 1984¹³ dans le sillage de la « nouvelle histoire », a révolutionné l'historiographie française puis européenne et a ouvert pléthore de débats¹⁴. Les lieux de mémoire sont les *topoi* de la mémoire collective : « un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit¹⁵ ». S'en saisir pour analyser un ballet emblématique est un défi, déjà mis en lumière par Susanne Franco et Marina Nordera¹⁶.

- 3 Cet article se base sur des sources écrites issues de la presse générale comme spécialisée française et belge, trois autobiographies de danseuses et les écrits et interviews de Maurice Béjart. Des sources iconographiques et audiovisuelles ont également été utilisées pour retracer la chorégraphie et les interprétations. Malheureusement, les sources concernant la création de *Boléro* sont plutôt lacunaires¹⁷. Nous envisagerons ainsi *Boléro* dans sa production et son ancrage dans l'histoire et la mémoire de la danse, grâce aussi à une mémoire visuelle popularisée par le cinéma, qui en a fait un ballet populaire et intemporel¹⁸.

Genèse et généalogie d'une création

- 4 Beaucoup de légendes entourent la création de la partition musicale du *Boléro* à l'été 1928. Ida Rubinstein (1883-1960), danseuse des *Ballets Russes*, commande une musique de ballet à Ravel, qui ne cachait pas qu'il s'agissait « d'une plaisanterie¹⁹ » ; il pensait même qu'elle ne serait jamais jouée par des orchestres symphoniques, en raison de sa simplicité. « C'est une écriture simple et directe sans la moindre tentative de virtuosité » avoue-t-il²⁰. D'abord « danse espagnole et plus particulièrement andalouse²¹ », le boléro est un motif musical connu depuis la fin du XVIII^e siècle. Le rythme plutôt rapide, renforcé par les castagnettes et les chants qui l'accompagnent, est ralenti par Ravel dans sa pièce. Un « ballet de caractère espagnol » qui, selon Ravel, n'a « pas de forme proprement dite, pas de développement, pas ou presque pas de modulation », mais un effet subtil de gradation, bref une « monotonie de l'obsession²² » comme le disent des critiques de l'époque. Née dans l'entre-deux-guerres, la partition du *Boléro* aurait été dans un premier temps un message politique, « une métaphore de l'effet de la propagande sur une population » : la répétition lancinante des mêmes notes serait l'effet musical d'un lavage de cerveau²³. Ravel s'inscrit alors dans une avant-garde musicale, en composant une longue phrase musicale structurée qui se répète et varie en fonction de l'orchestration, dans un crescendo de seize minutes.
- 5 La première création chorégraphique du *Boléro* remonte ainsi au 22 novembre 1928. Bronislava Nijinska la conçoit pour Ida Rubinstein. Les sources visuelles manquent sur ce ballet mais la presse témoigne que cela fut un véritable triomphe, « un rituel de séduction collective joué par une danseuse entourée d'une vingtaine de mâles fascinés par son incantation charnelle²⁴ ». Ce que l'on sait, c'est que la scène se passe dans une auberge andalouse – les décors sont d'Alexandre Benois, décorateur prolifique des *Ballets Russes* –, une grande table centrale est présente et surplombée par un lustre géant, renforçant l'effet confiné de la pièce et attirant le regard et la lumière sur la table. Une *bailaora*, danseuse de flamenco, y danse au centre, entourée de femmes et d'hommes. La dimension sensuelle et sexuelle semble assez présente dans cette

première version. Un ballet « saisissant²⁵ » comme le note le critique de *La Vie Parisienne*, « un symbole²⁶ » pour celui du *Figaro*. Certains éléments de cette version sont repris par le *Boléro* de Nijinska pour le Ballet du Marquis de Cuevas en 1954, avec toujours un fort penchant vers le flamenco, notamment dans les décors et les costumes, ce qui nous « reste » aujourd'hui de cette version. Lors de la scène finale, les articles de presse nous racontent que des hommes à genoux sur la table centrale, portent la danseuse principale en triomphe, et des femmes et d'autres hommes les entourent, bras tendus vers la danseuse²⁷. Certains motifs seront partiellement repris par Béjart.

- 6 D'autres versions chorégraphiques sont créées entre l'entre-deux-guerres et la fin de la seconde guerre mondiale, révélant à la fois l'immense popularité de la musique et le bouillonnement créatif chorégraphique que suscite l'œuvre²⁸ : Ruth Page crée son *Boléro* ou *Iberian Monotone* en 1935²⁹, Michel Fokine le sien en 1935, Anton Dolin en monte un à Philadelphie en 1940, Serge Lifar à l'Opéra de Paris en 1941³⁰ et Aurel Milloss en 1944 à Rome. Au-delà d'une liste de chorégraphes, il nous semble important de souligner les liens entre ces créateurs issus de la constellation des *Ballets Russes* (Page, Fokine Lifar) ou élèves du pédagogue Enrico Cecchetti (Page, Milloss). Cette circulation s'étend jusqu'à l'Amérique latine, comme montré par Patrizia Veroli, où le *Boléro* de Milloss, conçu au moment de la libération du Sud de l'Italie, a eu un immense succès³¹. Patrizia Veroli raconte que Milloss conserve toute la dimension espagnole initiale mais il en fait un ballet plus dramatique, « rituel et atemporel³² » dont Béjart, à la culture générale impressionnante, s'est peut-être inspiré. En effet, il se réapproprie la dimension rituelle de la version de Milloss et un jeu chorégraphique de lignes verticales et horizontales qui terminent dans un final où tous, sauf le personnage principal, le Démon, s'effondrent ; un final qui en rappelle un autre³³.
- 7 Le Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles a été aussi, et avant Béjart, le lieu de création d'un *Boléro*, celui de Leonid Katchourowsky (1909-1971), joué entre 1935 et 1941 pour quatorze danseurs³⁴. Katchourowsky est aujourd'hui plutôt méconnu. Parti de Russie à 15 ans, passé par l'Opéra d'Anvers, il rejoint la galaxie des *Ballets Russes* grâce à Diaghilev qui l'embauche pour deux ans de tournée européenne. Il côtoie donc directement la constellation des *Ballets Russes*, là-même où naît le premier *Boléro* et certains des suivants. Katchourowsky est, à son arrivée à La Monnaie en 1934, un jeune chorégraphe ambitieux de vingt-cinq ans³⁵. Soixante-dix neuf représentations de son *Boléro* ont eu lieu, ce qui en a fait un incontournable du répertoire de La Monnaie à l'époque. Peu de traces de cette œuvre sont pourtant conservées, mis à part la maquette du décor du peintre et décorateur belge Jean Delescluze qui représente une place de village espagnol, une photographie de presse montrant deux danseuses et un danseur dans des costumes espagnols, avec froufrous et mantilles en dentelles devant une peinture de corrida³⁶ ainsi que trois coupures de presse. On ne sait pas si Béjart a eu accès à ces archives-là, ni aux archives de la version de Nijinska ou aux autres, lors de la conception de son *Boléro*. Plus de dix ans avant son propre *Boléro*, Béjart danse à Londres dans l'*International Ballet* de Mona Inglesby et y développe sa culture chorégraphique au contact de personnalités issues notamment des *Ballets Russes*³⁷. En tout état de cause, il semble qu'il n'y a pas eu de transmission directe d'un chorégraphe ou danseur à Maurice Béjart.

Le *Boléro de Béjart*, un ballet moderne qui dialogue avec une histoire de la danse

- 8 Créé à Bruxelles le 10 janvier 1961, *Boléro* a une place à part dans le répertoire béjartien³⁸. C'est le premier ballet dansé par sa nouvelle compagnie, le Ballet du XX^e siècle. La légende a retenu que *Le Sacre du Printemps* était le premier, mais celui-ci était né avant l'arrivée officielle dans la capitale belge³⁹. *Boléro* est une commande de Maurice Huisman, directeur du Théâtre Royal de la Monnaie où Béjart vient de s'installer quelques mois auparavant. Huisman, d'abord comédien itinérant, était un adepte du théâtre populaire⁴⁰. Une hypothèse est qu'Huisman choisit la musique du *Boléro* car il souhaite une musique populaire, déjà inscrite vingt ans plus tôt dans les mémoires des spectateurs bruxellois. En créant sa version, le chorégraphe français s'affranchit de l'ambiance espagnole originelle. Béjart reprend cependant les idées initiales de Nijinska avec, pour décor, une table centrale, et pour interprètes, une soliste et un groupe d'hommes. Il en augmente le nombre : dix-huit danseurs de sa compagnie et des figurants sont présents dans la première version, puis jusqu'à une quarantaine pour un effet-masse, une des caractéristiques de ses chorégraphies⁴¹.
- 9 *Boléro* de Béjart est donc inscrit dans le temps de l'histoire du ballet au XX^e siècle. Voici ce qu'en dit Albert Brunet, le critique de danse du *Soir*, près de dix ans après la première à Bruxelles :

« Faire table rase. [Béjart] revient toujours aux origines et se pose la question de savoir si la ligne thématique devenue traditionnelle au travers de deux, trois chorégraphies, ou davantage, est bien celle qui dégage de manière optimale les intentions du compositeur ou son état d'esprit au moment de la genèse de la partition. Nous n'aurons garde de déduire de ces réflexions que Maurice Béjart se soit efforcé d'atteindre une sorte de "vérité historique" ou une reconstitution exacte de la pensée première qui déclencha la création : il s'agit plus exactement d'une sorte de retour aux sources pour y puiser les lignes directrices d'une inspiration moderne, la part fondamentale de Béjart étant, c'est une règle pratiquement immuable chez lui, l'élargissement du thème à des dimensions universelles. Le *Boléro* de Ravel a cessé d'être une espagnolade⁴². »

Brunet explique donc le travail de création de Béjart comme fondamentalement lié à la question de l'héritage de l'histoire de la musique et de la danse mais pas dans une transmission directe d'un chorégraphe à un autre ou comme une simple copie. Ce « retour aux sources » est en quelque sorte « un retour vers le futur » : faire siens les caractères fondamentaux à l'origine de la création pour ensuite les dé-contextualiser. Il s'agit d'un double mouvement de retour en arrière puis d'avancée, une réactualisation de la pièce. Brunet énonce autrement ce que Béjart dit dans ses mémoires, sa volonté de dépasser le caractère folklorique de la pièce – l'effet « couleur locale » qu'il trouve un peu daté – pour le styliser et le moderniser : « Pour le *Boléro*, en m'occupant moins de l'Espagne annoncée par le titre que de l'Orient caché dans la partition, je m'attachais à faire ressortir la mélodie qui s'insinue dans tout le morceau et s'enroule inlassablement sur elle-même⁴³ ». Pendant les répétitions, il règle d'ailleurs la chorégraphie non sur la musique de Ravel mais sur *Les Enfants du Pirée* de Manos Hadjidakis, chanté par Melina Mercouri dans le film populaire de Jules Dassin *Jamais le dimanche*, sorti l'année précédente⁴⁴. Car il entend dans la partition du *Boléro* de la musique grecque et orientale, et non ibérique. Béjart a d'ailleurs l'habitude de passer ses vacances dans des villages grecs dont l'atmosphère l'inspire. Il fait sortir le *Boléro* du pittoresque.

- 10 En transposant son *Boléro* de l'Espagne vers un décor stylisé, Béjart s'ancre dans le présent et porte un coup de projecteur sur un corps plus moderne, dépouillé de fioritures classiques ou traditionnelles, à la fois fragile – la « Mélodie », c'est-à-dire le rôle de la soliste au centre, sera happée par le « Rythme », les hommes qui l'entourent – et fort – à travers la puissance sensuelle et érotique de la danseuse⁴⁵. *Boléro* devient ainsi un banc d'essai des codes scéniques béjartiens, un laboratoire, presque une matrice qu'il ne cessera de développer par la suite. Par exemple, il met en scène les formes géométriques des ensembles : trois lignes des danseurs du Rythme qui se transforment en cercles concentriques autour de la table ronde. Du point de vue des costumes, tous portent des collants moulants pour un effet seconde peau qui cache et dévoile à la fois les contours du corps. Au moment de la création, les danseurs portaient des maillots rayés et des foulards autour du cou, « une boîte à matelots » selon Béjart, qu'il décide d'épurer par souci de simplicité⁴⁶.
- 11 Sans vouloir proposer une analyse approfondie de la pièce, du point de vue des mouvements, Béjart reprend mais dépasse le vocabulaire académique classique en le déplaçant. « Je me contentais de déterminer une chorégraphie, de mettre en place des pieds nus, des bras, des reins, un torse⁴⁷ » dit-il, désarticulant ainsi son interprète. Si l'on étudie la captation de 1961 tournée en direct du Théâtre de la Monnaie pour la télévision belge⁴⁸, on voit que Béjart fait d'abord beaucoup travailler le haut du corps, en décomposant chaque mouvement, devenant répétitif : angles des poignets et des bras dans de multiples positions, croisement des bras devant le visage, jeux de mains et de doigts comme la paume de la main ouverte et les doigts écartés, des mouvements qui ne se retrouvent pas dans le ballet classique. Les bras sont d'ailleurs extrêmement présents et précis pendant les seize minutes de la chorégraphie, ils ne cessent de « chanter » la mélodie et de donner les accents, comme un chef d'orchestre. Le dos a des inclinaisons multiples, il est parfois penché en avant à 45 degrés, sur les côtés, en souplesse arrière ou décrit des ondulations rapides qui partent du bassin. Pour les jambes, une classique quatrième position est tenue pendant les quatre premières minutes avec un piston continu des pieds suivi d'un enchaînement de grands battements dans une extension maximum, et d'attitudes accompagnées par des mouvements saccadés des hanches, des petits pas en cercles sur demi-pointes puis des petits sauts et un enchaînement de jetés et de développés de plus en plus grands. Le mouvement général, partant d'abord des mains juste illuminées au centre de la table, se déploie progressivement pour devenir de plus en plus ample dans le corps puis sur la table, à 360 degrés, poussant même la danseuse à se mettre à genoux, à faire trois grands écarts et à finalement se laisser tomber au centre, recouverte par les torses des danseurs du Rythme. Le centre du corps – le ventre ou « Hara » dans les traditions chinoise et japonaise chères à Béjart – n'est pas secondaire non plus. Comme l'analyse Thierry Mathis, un ancien danseur de Mudra, « le ventre est agité de mouvements cadencés sur la musique [...]. Au fur et à mesure de l'évolution musicale une sorte de rayonnement de plus en plus puissant formé de cercles concentriques semble émaner de ce ventre. Il est à la fois composé de la lumière qui gagne tout le plateau et des mouvements chorégraphiques qui agitent de manière progressive la danseuse, ainsi que des danseurs qui apparaissent l'entourant successivement. Par ses mouvements saccadés, le ventre paraît alors projeté hors de lui, et par vagues, la vie qu'il contient...⁴⁹ ». Les cheveux lâchés, les pieds nus, le torse féminin de la Mélodie recouvert d'un justaucorps couleur chair qui répond aux torses nus des danseurs du Rythme tout

autour : tout ceci contribue à en faire une chorégraphie moderne en 1961, alors ancrée dans son temps.

- 12 Claude Bessy, danseuse d'une des versions, se souvient d'ailleurs de la modernité du corps en scène proposé par Béjart dans cette pièce : « C'est un triomphe, pour lui comme pour son interprète qui, impressionnante de sensualité, danse pieds nus et sa courte crinière bouclée ruisselante, debout sur une table cernée de garçons. Peut-être est-ce, comme beaucoup de ballets de Béjart, une parfaite adéquation avec les mœurs de l'époque, qui se libère des interdits de l'immédiat après-guerre et plongera bientôt dans le déferlement Mai 68⁵⁰ ». *Boléro*, un ballet à l'époque subversif ?
- 13 Modernité du corps, modernité du décor car Béjart va la renforcer en gommant la touche espagnole. Les couleurs tranchées des éléments sont dans une palette ici réduite aux rouge, noir, blanc. Souvent peu satisfait de ses décors – Béjart avoue « les décors m'ont raté ! » – il l'est, cette fois, de la table rouge et ronde immense et des chaises aux barreaux fins disposées sur trois côtés : « il y a des décorateurs qui auraient signé ! » avoue-t-il, un brin fier, dans ses mémoires⁵¹. Mais cette idée, nous l'avons vu, est d'abord issue de la chorégraphie originelle de 1928. De plus, la table emblématique du *Boléro* n'est qu'une adéquation un peu fortuite entre la volonté de Béjart d'avoir une grande table centrale comme chez Ida Rubinstein et le fait qu'une table, construite pour *Carmina Burana*, sur laquelle des chanteurs avaient refusé de monter car trop haute, prenait la poussière dans les caves de la Monnaie. Un coup de pinceau plus tard, la table est prête. Ronde, lisse, laquée, elle accueille la Mélodie. Autour, le Rythme est incarné par des danseurs. Les corps, peaux et chairs des danseurs sur lesquels la sueur ruisselle, sont sauvages, presque violents et viendront happer la Mélodie dans un final explosif.

(En)jeux de mémoire : les méandres de la mémoire corporelle de *Boléro*

Une succession d'interprètes, sur « une musique envoûtée, une musique qui a le diable au corps⁵² »

- 14 Duška Sifnios (1933-2016), dont Béjart disait qu'elle était « superbe et fastueuse, faisant impudemment étalage d'un narcissisme d'enfant⁵³ », est la première interprète d'une longue lignée. La force du solo central du *Boléro* réside dans sa capacité à transcender les genres, à offrir le rôle de la Mélodie à une femme ou à un homme, ce qui n'avait pas été décidé par Béjart à la création. Car cette table magnétique sera foulée par des interprètes féminins ou masculins, qui donneront chacune et chacun une couleur différente au ballet. La liste est longue et inscrit aujourd'hui *Boléro* comme un incontournable du répertoire béjartien. Il y a eu, entre autres, après Duška Sifnios, Tania Bari, Angèle Albrecht, Claude Bessy, Jacqueline Rayet, Maya Plissetskaya, Suzanne Farrell – dont Béjart dit qu'elle est son interprète préférée de *Boléro*⁵⁴ – Marcia Haydée, Sylvie Guillem⁵⁵, Elisabet Ros, Aurélie Dupont, Marie-Agnès Gillot, Stéphanie Romberg et Amandine Albisson pour la dernière en date à l'Opéra de Paris.
- 15 Paris a d'ailleurs été une scène d'innovation pour *Boléro* : la version entièrement masculine y fait son apparition en 1979 sur l'idée conjointe de Rolf Liebermann, administrateur du Théâtre National de l'Opéra, et de Béjart. Lassé par sa Mélodie féminine, ce dernier désigne Jorge Donn (1947-1992), son danseur argentin fétiche,

pour le rôle principal. Avec Donn, « dieu laïc ou dernier survivant⁵⁶ », entouré de quarante danseuses telles des prêtresses, l'ampleur mythique du *Boléro* se déploie. Le rôle du soliste deviendra dès lors soit masculin soit féminin, avec des combinaisons mixtes. Il y a, à ce jour, trois versions de *Boléro* : I- Rythme masculin et Mélodie masculine ; II- Rythme masculin et Mélodie féminine ; III- Rythme féminin et Mélodie masculine. Chez les hommes, Patrick Dupont, Nicolas Le Riche, José Martinez, Julien Favreau entre autres ont incarné la Mélodie⁵⁷. On peut regretter, avec la danseuse et chorégraphe Stéphanie Auberville, qu'il n'y ait, pour l'heure, pas de version entièrement féminine⁵⁸.

- 16 Chaque *Boléro* appartient intimement à son interprète, qui y vient avec son bagage émotionnel, dansant et psychologique, la table rouge agissant comme un révélateur, un véritable « test de Rorschach⁵⁹ » qui fait ressortir des qualités chez les interprètes, selon Béjart : Tania Baria « secrète, déesse inconnue », Maya Plissetskaya « jouant subtilement à cache-cache avec elle-même », Suzanne Farrell qui « dansa comme coule une source, son corps devenait la musique⁶⁰ ». La Mélodie devenant masculine – une « succession⁶¹ » selon Béjart qui inscrit encore une fois sa chorégraphie dans une généalogie – le ballet change de sens alors même que la chorégraphie n'a presque pas bougé. Partant au départ d'une dimension purement érotique – « c'était fait sur l'érotisme⁶² » – Béjart s'inspire du rituel du *strip-tease* féminin, le corps faisant lentement semblant de s'offrir, résonnant avec le caractère « musico-sexuel⁶³ » originel du *Boléro* comme le dit Ravel. Pourtant pour Béjart, *Boléro* n'est pas un simple divertissement mais véritablement un « rite, à la fois sacré et humain⁶⁴ », qu'il inscrit dans l'histoire longue de la danse.

« L'épuisante variation et ses célèbres comptes⁶⁵ », quand la mémoire joue des tours

- 17 Plus qu'un révélateur, *Boléro* est une révélation, usant d'une « mémoire-miroir⁶⁶ », qui s'inscrit comme un souvenir indélébile. Cette expression souligne la résonance individuelle des lieux de mémoire, qui font intimement écho à notre propre histoire, dans lesquels chacun se reconnaît. Ce corps soliste et solaire de la Mélodie met en lumière l'obsession de cette ritournelle sans parole, un corps qui lutte de plus en plus féroce contre le Rythme – et le temps – qui va inexorablement le dévorer. Pour Marie-Claude Pietragalla, par exemple, *Boléro* est sa première expérience en tant que spectatrice de danse, enfant, une expérience puissante inscrite dans sa mémoire comme faisant partie, dans son discours, de sa « conversion » au ballet⁶⁷.
- 18 Pierre Nora thématise d'ailleurs la question du corps-mémoire en parlant d'une « mémoire vraie, aujourd'hui réfugiée dans les gestes et habitudes, dans les métiers où se transmettent les savoirs du silence, dans les savoirs du corps⁶⁸ », qui nous font penser au travail des danseurs et des répétiteurs. Une « bonne » mémoire est en effet une qualité incontournable pour le métier de danseur. Pour Claude Bessy, il s'agit d'une chorégraphie qui la reconnecte avec son métier et sa passion de danseuse. Elle retrouve la scène de l'Opéra avec *Boléro* après un grave accident de la route et devient la première d'une longue série d'interprètes du ballet de l'Opéra de Paris :
- « [...] je vais voir tous les spectacles de Maurice, mais celui-là, à la fin de la représentation, je [...] lui demande de me confier le rôle, si par bonheur un jour il remonte *Boléro* à l'Opéra. Il me le promet et tiendra parole. C'est la première et la dernière fois que je tente pareille démarche auprès de qui que ce soit. [...] Enfin,

promesse tenue, le 3 octobre 1970, la main droite cachant le regard, j'affronte l'épuisante variation de *Boléro* et ses célèbres comptes⁶⁹. »

Car apprendre la chorégraphie n'est pas un exercice aisé. De prime abord, la répétition lancinante du même rythme pourrait faire penser à un mouvement simple qui se déroulerait. Au contraire, les interprètes qui se sont confrontés à l'apprentissage de la chorégraphie révèlent tous sa difficulté, tant dans la mémorisation de l'enchaînement des phrases que dans l'intensité de l'interprétation. Voici justement un témoignage de l'expérience laborieuse de Claude Bessy :

« Les répétitions, dirigées par Ljuba Dobrievich⁷⁰, m'ont beaucoup fait souffrir. Elle était très dure, ne laissait rien passer et me donnait parfois, selon les jours, des indications qui me paraissaient contradictoires. Nous sommes restées une semaine sur les quatre premiers mouvements, disséquant tout : l'œil, le regard, le mouvement. Ce long solo déroule et amplifie une seule tension. Musicalement, le thème est répété, ce qui sollicite grandement la mémoire. Les entrées d'instruments sont les seuls repères pour les changements de pas, l'amplification du mouvement est en phase avec la puissance orchestrale. La fatigue, l'exaltation, la jouissance mènent au paroxysme, à la transe musicale et physique, technique et expressive. Quand, à la toute fin, la danseuse s'écroule, elle est ailleurs, ne se rendant même pas compte des applaudissements de la salle. C'est grisant, mais quel parcours avant d'en arriver là⁷¹ ! »

- 19 Pour Maya Plisetskaya, *prima ballerina assoluta* du Bolchoï, *Boléro* a fait aussi l'effet d'une révélation lorsqu'elle le voit l'été 1974 à Dubrovnik, dansé par Duška Sifnios. Elle se souvient de son enthousiasme en le voyant pour la première fois : « c'était incroyablement bien. Je suis devenue folle, je délirais. Il fallait qu'il soit mien. C'était mon ballet ! Le Mien⁷² ! ». Elle supplie Béjart de le danser, lui envoie une lettre qu'elle qualifie elle-même d'« agitée », rêve de la table rouge et des danseurs autour d'elle. Béjart la recontacte un an plus tard via André Thomaso, l'imprésario français qui s'occupait des échanges culturels avec l'URSS, pour une performance télévisée franco-belge⁷³. C'est la première fois qu'une danseuse soviétique danse du Béjart. Mais Plisetskaya, à cinquante ans, avait sous-estimé la difficulté de la chorégraphie. À Bruxelles, elle rencontre le chorégraphe pour la première fois et découvre la fabrique du *Boléro*, coachée par Ljuba Dobrievich, comme Bessy. Plisetskaya a appris *Boléro* en une semaine, il avait fallu trois mois à sa prédécesseuse.
- 20 Cette performance resta pour la danseuse russe la plus inhabituelle de sa carrière. Entre souffrance et extase, mémoriser la chorégraphie de *Boléro* n'est pas aisé et les « trous de mémoire » sont légion, « tous les mouvements étaient nouveaux pour mon corps⁷⁴ » dit-elle. Car Plisetskaya a été formée à la plus pure tradition de l'école russe du Bolchoï et est à cette époque connue pour les grands rôles du répertoire impérial et soviétique. Danser *Boléro* est sans conteste un défi pour son corps et sa mémoire. La vraie difficulté, pour Plisetskaya, était de se rappeler l'ordre. Une « inventivité diabolique : asymétrie, absence de rectangularité, polyrythmes⁷⁵ », qui sort de son vocabulaire habituel académique. Voulant abandonner à cause de la difficulté, Béjart lui propose d'être son prompteur vivant dans les coulisses, mimant lui-même l'enchaînement des dix-huit positions pendant les quatre représentations qu'elle donnera⁷⁶. Tania Bari indique également que, dans les années 1960, « un danseur criait les mots-clés depuis les coulisses pendant la représentation, lorsqu'il nous arrivait de manquer d'assurance⁷⁷ ».
- 21 Pour pallier cette difficulté, un aide-mémoire visuel existe, en plus de la transmission orale traditionnelle et des traces vidéos⁷⁸. Il s'agit d'une page, datée du 23 novembre

1975, sur laquelle sont dessinées les positions successives de la chorégraphie, signée par Angèle Albrecht, l'une des danseuses de la Mélodie. Peu de sources évoquent cette partition visuelle à l'objectif mnémotechnique, dont la fabrique et la circulation précise restent à écrire⁷⁹. Angèle Albrecht, artiste touche-à-tout qui peignait également, a dessiné les positions et écrit leur enchaînement, mêlant allemand et français, pour son propre travail de mémorisation. Les dix-huit phrases de la Mélodie ont été nommés pour faciliter le travail de répétitions : les bras (deux fois), les mains, les pinces, les épaules, les bras croisés, samba, développé, pinces, jeté arabesque, ventre, BB (pour Brigitte Bardot), moulin, chat, folklore, grec, grands sauts et jambe à la main. Ces mots-clés, accompagnés de numéros, désignent, par exemple, le mouvement des doigts qui deviennent pince ; B. B., la démarche ondulante des hanches de l'actrice alors véritable icône populaire etc. Ce document sert, encore aujourd'hui, de base à l'apprentissage mémoriel aux interprètes, une sorte de partition corporelle qui rassemble des dessins de face et de profil de la Mélodie, ainsi que les noms de positions, des explications, les comptes, rythmés par le mot « chameau » qui désigne la position récurrente, tel un refrain, entre les dix-huit positions. Cette « fiche calligraphique⁸⁰ » passe entre les interprètes, comme un fil rouge à travers le temps depuis 1975. Il est toutefois difficile de retracer exactement son parcours jusqu'à aujourd'hui. Grâce à Dominique Genevois⁸¹, danseuse au Ballet du XX^e siècle et répétitrice pour la compagnie, on sait que Fabrice Bourgeois, maître de ballet à l'Opéra de Paris pour le dernier *Boléro* en 2018, l'a reçu des mains de Maurice Béjart à Lausanne pour les nouveaux interprètes dans les années 1980. Il la passe aujourd'hui systématiquement aux danseuses et danseurs. Marie-Agnès Gillot, Amandine Albisson et Mathias Heymann l'ont ainsi reçu en 2018⁸². Marie-Agnès Gillot avait aussi appris directement *Boléro* avec Elisabeth Ros et Béjart à Lausanne, avant sa mort en 2007. En 2018 à l'Opéra de Paris, les danseurs et danseuses de la Mélodie pouvaient aussi compter sur un prompteur qui leur indiquait la succession des positions pour ne pas perdre le fil⁸³ : de l'avis de Dominique Genevois, le prompteur serait apparu avec la prise de rôle par Sylvie Guillem⁸⁴.

La fabrique d'un « lieu de mémoire » : figer « activement⁸⁵ » le temps et la danse

- 22 L'œuvre de Béjart fait partie du bagage culturel des Français et des Belges, de la « mémoire collective⁸⁶ ». L'enquête sur la connaissance culturelle des Français de 2008 indique que Maurice Béjart est l'un des chorégraphes les plus connus (73 % des interrogés le connaissent de nom), très loin devant Pina Bausch (8 %), l'autre seule chorégraphe du questionnaire⁸⁷. Mais comment expliquer l'attractivité du *Boléro*, sur les chorégraphes du XX^e siècle, sa présence constante dans le répertoire de Béjart ? Béjart l'explique par son caractère « sacré et universel », au sens où « le ballet est une cérémonie magique. Les ballets créés sur la base rituelle réussissent mieux que les autres car la danse s'y trouve dans son élément naturel⁸⁸ ». Pour lui, *Boléro* devient mythe et mythique. Nous l'expliquons aussi par le « lieu de mémoire » qu'il constitue, pour les danseuses et les danseurs, mais aussi pour les spectateurs. Une mémoire auditive, gravée durablement et précocement sur disque par les concerts Lamoureux à Paris en 1930, en faisant un produit matériel intégré dans la culture des élites puis dans la culture populaire⁸⁹. Elle a été doublée d'une mémoire visuelle, et, plus précisément, filmique.

- 23 Bédart, bien qu'il s'en défende, était habité par la question du temps qui passe⁹⁰. Il revendiquait l'idée que ses ballets étaient éphémères, comme l'est la danse, comme l'est la vie : « La danse est dans le temps, elle ne doit pas survivre au chorégraphe [...]. J'espère une chose : qu'il ne restera rien de ma production. Qu'en l'an deux mille on ne verra pas un horrible *Sacre* présenté sous mon nom avec des danseurs qui exécuteraient des mouvements pieusement reconstitués⁹¹ ». Considéré pourtant de son vivant comme un « patrimoine mondial de la culture » comme lui fait remarquer Michel Robert en 2008, Bédart est bien conscient de l'empreinte durable de son *Boléro* sur l'histoire culturelle mais révèle une contradiction intrinsèque à la danse⁹² :

« [...] Si je devais mettre en vente le *Boléro*, vingt compagnies se battraient pour l'acheter ! [...] Mais un ballet est fragile, il faut le surveiller pendant son existence. Une partition, elle est écrite, vous avez les notes, tandis que la danse ne s'écrit pas ou plutôt si, mais mal ! En tous les cas, en ce qui me concerne, on n'arrivera jamais à écrire mes ballets. Et j'en viens à ma contradiction. Il ne reste rien de la culture chorégraphique du passé. La *Giselle* que l'on voit partout n'a rien à voir, strictement rien avec le spectacle de la création. La chorégraphie en a été perdue, retrouvée, transformée, oubliée, augmentée, coupée, modifiée. [...] Lorsque l'on voit *Giselle*, il faut se dire que c'est un ballet actuel interprété par une compagnie actuelle, et ne pas penser que c'était cela que dansait la grande ballerine Carlotta Grisi. Je pense que dans quelques décennies, c'est cela qu'il faudra penser de mes propres ballets⁹³ ! »

À suivre Bédart, lorsque l'on voit aujourd'hui *Boléro*, il faut aussi se dire que c'est un ballet actuel interprété par des danseurs actuels qui, chacun, renouvelle la chorégraphie de 1961.

- 24 Pierre Nora énonce ainsi trois principes pour définir les lieux de mémoire, qui résonnent largement avec *Boléro*. Le premier est la dimension matérielle, le second la dimension fonctionnelle et le troisième la dimension symbolique⁹⁴. L'espace de la table rouge devient un lieu de mémoire matériel. Le symbole du cercle ou de la ronde sont pour Bédart, « une union sociale [...], un symbole d'éternité⁹⁵ ». Il s'agit bien d'un lieu de mémoire pour les interprètes qui ont fait de la table devenue mythique du *Boléro* un espace sacré, un territoire de la mémoire chorégraphique. La dimension fonctionnelle opère par au moins trois aspects, le document mnémotechnique qui sert de base à l'apprentissage, les multiples captations disponibles et la scène filmée par Lelouch. Cette mémoire filmée et filmique est la scène de danse *in situ* réalisée par Claude Lelouch dans *Les Uns et les Autres*, en 1981, qui immortalise le *Boléro* de Bédart « devant la Tour Eiffel illuminée, qui contribua à populariser le ballet et à en faire un mythe visuel⁹⁶ ». Ces aspects cristallisent le souvenir et permettent la transmission soit entre danseurs soit entre spectateurs. Enfin, la dimension symbolique et rituelle est prégnante et constitutive du *Boléro*. Pour Nora, les lieux de mémoire, « ce sont les rituels d'une société sans rituel, des sacralités passagères dans une société qui désacralise⁹⁷ ». *Boléro* reprend les codes précédents en les modifiant, en les simplifiant, en les déformant. La Mélodie happée par le Rythme constitue un symbole du désir féminin et masculin, « une histoire de désir⁹⁸ » ainsi que « l'accomplissement d'un cérémonial⁹⁹ » dionysiaque. Dans la version de 1981, les prêtresses du Rythme accompagnent le « dieu laïc¹⁰⁰ », Donn, dans cette messe pour le temps présent. Par ailleurs, c'est aussi sur la table rouge que certains danseurs classiques ont pris leur retraite (Nicolas Le Riche, Sylvie Guillem), comme une dernière révérence à leur carrière avec ce ballet éprouvant.

- 25 Non seulement, *Boléro* fixe le temps de l'histoire individuelle et collective de la danse mais il le dépasse en le rendant toujours présent.

« Car s'il est vrai que la raison fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour [...] enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes, il est clair, et c'est ce qui les rend passionnants, que les lieux de mémoire ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations, et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications¹⁰¹. »

Cette réflexion de Nora renforce notre hypothèse de concevoir le *Boléro* comme un lieu de mémoire, lieu double, à la fois « un lieu d'excès, clos sur lui-même, fermé sur son identité et ramassé sur son nom mais constamment ouvert sur l'étendue de ses significations¹⁰² ». Les positions de la chorégraphie ont été fixées sur le papier puis transmises dans le corps de nombreux interprètes, qui, chacun à leur tour, ont donné des colorations, des inflexions, des interprétations diverses à la chorégraphie en se l'appropriant. Pourtant, il ne s'agit pas de la figer dans le passé, mais de la voir comme un éternel renouvellement, car nous dit Nora « la mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel¹⁰³ ». Il s'agit bien d'une « métamorphose contemporaine¹⁰⁴ » opérée par Béjart qui, utilisant les codes du ballet classique, les transforme et en a fait un vocabulaire alors moderne.

Conclusion : *Boléro*, un creuset d'héritages musicaux et dansants

- 26 D'abord œuvre musicale, puis chorégraphique, la transmission du *Boléro* est une affaire de mémoires et d'histoires. *Boléro* peut être vu comme une métaphore du temps. Il est traversé par les résonnances des versions précédentes issues de la tradition des *Ballets Russes* – un creuset qui prend toute son ampleur avec la liberté grandissante des années 1960 – et s'inscrit dans l'histoire de la danse grâce à une dimension mythique et rituelle, qui a souvent été développée par les commentateurs. Maurice Béjart et son *Boléro*, un témoin de l'histoire de la danse du XX^e siècle, des *Ballets Russes* aux années 1960.

BIBLIOGRAPHIE

ACONE Ludmila, « Le corps, lieu de mémoire ? », *Synergies*, n° 11, 2016, pp. 71-88.

ARANIAS Mireille, *Une journée avec Béjart*, Bruxelles, Desclée de Brouwer, 1970.

BAERT Xavier et COHEN Germaine (Entreteien), propos recueillis par DOAT Laetitia et GLON Marie, « Une culture populaire : les images de Béjart », *Repères, cahier de danse*, vol. 2, n° 22, 2008, pp. 27-31.

BEJART Maurice, *Un instant dans la vie d'autrui*, Paris, Flammarion, 1979.

- BEJART Maurice, *La vie de qui ?*, Paris, Flammarion, 1996.
- BESSY Claude, *La danse pour passion*, Paris, Lattès, 2004.
- « Boléro », in LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la Danse*, Paris, Larousse, 1999, p. 347.
- « Boléro », *Larousse de la Musique*, Paris, Larousse, 2005, [en ligne], <https://www.larousse.fr/archives/musique/page/123#t166333>, page consultée le 1^{er} septembre 2018.
- BRUNET Albert, « Le ballet du XX^e siècle fêtera le X^e anniversaire du “Boléro” », *Le Soir*, 6 novembre 1970.
- CHANDRY Gaston, « Le nouveau maître de ballet de La Monnaie », coupure de presse, Archives de La Monnaie, Dossier Boléro, s.d.
- CHRISTOUT Marie-Françoise, *Béjart*, Paris, La recherche en Danse, éditions Chiron, 1988.
- « Choses et autres », *La Vie parisienne*, 22 décembre 1928, p. 1067.
- DE BELIN Soicis, PIETRAGALLA Marie-Claude, *Le Théâtre du Corps*, Paris, Presses de la Renaissance, 2015.
- DE TYCHEY Claude, et al. « Nouvelles normes adultes du test de Rorschach et évolution sociétale : quelques réflexions », *Bulletin de psychologie*, vol. 521, n° 5, 2012, pp. 453-466, [en ligne], DOI : 10.3917/bupsy.521.0453, page consultée le 8 avril 2019.
- DENOËL Thierry, *Tania Bari, Etoile du ballet du XX^e siècle*, Bruxelles, Le Cri, 1998.
- DOLLFUS Ariane, *Béjart, Le Démon*, Paris, Arthaud, Flammarion, 2017.
- DONNAT Olivier, « Les connaissances artistiques des Français. Éléments de comparaison, 1988-2008 », *Culture études*, 2013/5 (n° 5), p. 1-16. DOI : 10.3917/cule.135.0001. URL : <https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2013-5-page-1.htm>, page consultée le 1^{er} septembre 2018.
- DRU François, *Le Boléro de Maurice Ravel : écoute comparée*, Classica Répertoire, mai 2007, pp. 64-69.
- FRANCO Susanne, NORDERA Marina, « Introduzione generale », in FRANCO Susanne, NORDERA Marina, *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Turin, UTET Università, 2010, pp. XVII-XXXV.
- GARCIA Patrick, « Les lieux de mémoire, une poétique de la mémoire ? », *Espaces Temps*, n° 74-75, 2000, pp. 122-142, DOI : <https://doi.org/10.3406/espac.2000.4094>.
- GENEVOIS Dominique, *Mudra, 103 rue Bara, L'école de Maurice Béjart, 1970-1988*, Bruxelles, Contredanse, 2016.
- GHEUSI Pierre-Barthélémy, « La Musique au Théâtre », *Le Figaro*, 24 novembre 1928, p. 2.
- GROSS Madeleine, *Boléro: the life of Maurice Ravel*, New York, Henry Holt and Co., 1940.
- HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1925.
- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1950.
- JANKELEVITCH Vladimir, *Ravel*, Paris, Seuil, 1956.
- LALO Pierre et LEVINSON André, « À l'Opéra : Les ballets de Mme Ida Rubinstein », *Comœdia*, 25 novembre 1928, p. 1.
- LAUNAY Isabelle, *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*, Paris, Centre national de la danse, « Recherches », 2019.

LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Paris, Centre national de la danse, « Recherches », 2017.

LAUNAY Isabelle, « Poétiques de la citation en danse. D'un Faune (éclats) du Quatuor Albrecht Knust, avant-après 2000 », in LAUNAY Isabelle, PAGES Sylviane, *Mémoires et Histoire en danse*, Mobiles n° 2, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 23-72.

LEVI-STRAUSS Claude, « "Boléro" de Maurice Ravel », *L'Homme*, 1971, t. 11, n° 2, pp. 5-14.

LIBAN Laurence, « Le Boléro, une danse nommée désir », *L'Express*, 3 mars 2012, https://www.lexpress.fr/culture/scene/le-bolero-une-danse-nommee-desir-pour-le-25e-anniversaire-du-bejart-ballet-lausanne_1098615.html, page consultée le 20 septembre 2018.

LIVIO Antoine, *Béjart*, Bruxelles, La Cité éditeur, 1969.

MANNONI Gérard, « Maurice Béjart », *L'avant-scène ballet/danse*, 1985.

MATHIS Thierry, *Une visite chez Béjart*, Paris, Palmer, 1972.

MAWER Deborah, *The Ballets of Maurice Ravel, Creation and Interpretation*, Aldershot, and Burlington, Ashgate, 2006.

MERLIN Olivier, « Maurice Béjart présente son Ballet du XX^e siècle », *Le Monde*, 31 mai 1961 (sans pagination dans les archives en ligne).

NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1986, 3 vol.

PIETRAGALLA Marie-Claude, *La femme qui danse*, Paris, Seuil, 2008.

PLISSETSKAYA Maya, *I, Maya Plisetskaya*, New Haven and London, Yale University Press, 2001.

ROBERT Michel, *Maurice Béjart, une vie*, Bruxelles, Luc Pire, 2008.

SANSON David, *Maurice Ravel*, Arles, Actes Sud/Classica, 2005.

SEMSARY Jessica, WEKSTEIN Nils, « Le Boléro de Ravel. Adaptations, réinterprétations et transformations, 1928-2008 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2014, vol. 2, n° 40, pp. 31-48.

« The Boléro by Ravel », *Chest Journal*, Décembre 1972, vol. 62, n° 6, p. 683.

VEROLI Patrizia, « The Choreography of Aurel Milloss, Part One: 1906-1945 », *Dance Chronicle*, vol. 13, n° 1, 1990, pp. 1-46.

VINAY Gianfranco, « Le Boléro, entre rite et mythe », *Programme Lifar/Petit/Béjart*, Opéra de Paris, 2008.

Sitographie :

« Boléro », *Béjart Ballet Lausanne*, [en ligne], <https://www.bejart.ch/ballet/bolero/>, page consultée le 25 septembre 2018.

« Boléro », *Béjart Ballet Lausanne*, [en ligne], <https://www.bejart.ch/spectacle/bolero-t-m-et-variations/>, page consultée le 25 septembre 2018.

Boléro, Carmen [en ligne], <http://carmen.demunt.be/pls/carmen/carmen.cstart?t=1&id=-1&sid=-1>, page consultée le 29 septembre 2018.

Boléro dansée par le Ballet Teatro Argentina de la Plata, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=xjazJggu0I8>, page consultée le 1^{er} avril 2019.

Boléro dansé par Duška Sifnios [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=bflVYdssyAc>, enregistré au Théâtre Royal de la Monnaie, réalisation Jean-Marc Landier, 1961.

Boléro dansé par Maya Plisetskaya, coproduction Radio Télévision Belge – Théâtre Royal de la Monnaie, 1975 [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=SsSALaDJuN4>, page consultée le 1^{er} septembre 2018.

Boléro dansé par Sylvie Guillem, 2015, [en ligne], <https://www.theguardian.com/stage/2015/dec/30/ballerina-sylvie-guillem-bows-out-bolero-japan>, page consultée le 3 avril 2019.

« Danse : le premier Boléro de Mathias Heymann », France 3, 23 février 2018, [en ligne], https://www.francetvinfo.fr/economie/emploi/metiers/art-culture-edition/danse-le-premier-bolero-de-mathias-heyman_2625686.html, page consultée le 15 avril 2019.

DICELLI Paola, « Le Boléro de Ravel, de la scène à l'écran », *Opéra de Paris*, [en ligne], <https://www.operadeparis.fr/magazine/le-bolero-de-ravel-de-la-scene-a-lecran>, page consultée le 1^{er} septembre 2018.

« Le “Boléro” de Ravel, crescendo le plus célèbre du monde, tombe dans le domaine public », *Le Monde*, [en ligne] https://www.lemonde.fr/musiques/article/2016/05/01/le-bolero-de-ravel-crescendo-le-plus-celebre-du-monde-tombe-dans-le-domaine-public_4911561_1654986.html, page consultée le 2 septembre 2018.

MANNONI Gérard, « Maître pour le temps présent, Maurice Béjart et l'Opéra de Paris », *Opéra de Paris*, [en ligne], <https://www.operadeparis.fr/magazine/maitre-pour-le-temps-present>, page consulté le 25 septembre 2018.

MARNAT Marcel sur France Culture, « Interview 22 avril 2016 », [en ligne], <https://www.franceculture.fr/musique/ravel-je-nai-ecrit-quun-seul-chef-doeuvre-le-bolero-malheureusement-il-ne-contient-pas-de>, page consultée le 20 septembre 2018.

MERCOURI Mélina, *Les Enfants du Pirée*, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=b1lq4ukfejU>, page consultée le 22 septembre 2018.

Notice de la biographie nationale belge, Volume 6, pp. 246-247, [en ligne] <http://www.academieroyale.be/Academie/documents/FichierPDFNouvelleBiographieNational2108.pdf>, page consultée le 1^{er} octobre 2019.

PAGE Ruth, *Bolero*, 1930, Highland Park, Ravinia, [en ligne], http://www.chicagofilmarchives.org/collections/index.php/Detail/Object/Show/object_id/14759,9'30, page consultée le 11 avril 2019.

PIC Roger, « Le Boléro », 29-31 mai 1961 à Paris, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426140b>, page consultée le 26 septembre 2018.

RAVEL Maurice, Partition autographe du *Boléro*, [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550064294/f1.image>, page consultée le 11 septembre 2018.

Recueil « *Boléro* » de Serge Lifar d'après Maurice Ravel, Bibliothèque Nationale de France, 31 décembre 1941, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509477p.image>, page consultée le 14 avril 2019.

Répertoire en ligne du Tokyo Ballet, <https://thetokyoballet.com/en/repertory/Maurice-Bejart/>, page consultée le 16 septembre 2019.

SCHAUDER Anne, « Et Béjart... créa Boléro », Entretien avec Mathias Heymann, Opéra de Paris, [en ligne], <https://www.operadeparis.fr/magazine/et-bejart-crea-bolero>, page consultée le 20 octobre 2019.

Site consacré à Wladimir Skouratoff, http://www.skouratoff.com/tyc_fr_29.htm, page consultée le 26 septembre 2018.

NOTES

1. MERLIN Olivier, « Maurice Béjart présente son Ballet du XX^e siècle », *Le Monde*, 31 mai 1961 (sans pagination dans les archives en ligne).
2. Voir photographies de PIC Roger, « Le Boléro », 29-31 mai 1961 à Paris, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426140b>, page consultée le 26 septembre 2018.
3. MANNONI Gérard, « Maître pour le temps présent, Maurice Béjart et l'Opéra de Paris », *Opéra de Paris*, [en ligne], <https://www.operadeparis.fr/magazine/maitre-pour-le-temps-present>, page consultée le 25 septembre 2018.
4. Dansé par Elisabet Ros depuis 1998 et Julien Favreau depuis 2007, voir *Béjart Ballet Lausanne*, [en ligne], <https://www.bejart.ch/ballet/bolero/>, page consultée le 25 septembre 2018. Dansé lors de la saison 2017-2018, avec *t'M et variations*, voir *Béjart Ballet Lausanne*, [en ligne], <https://www.bejart.ch/spectacle/bolero-t-m-et-variations/>, page consultée le 25 septembre 2018. Au Tokyo Ballet, voir le répertoire en ligne, <https://thetokyoballet.com/en/reperory/Maurice-Bejart/>, page consultée le 16 septembre 2019.
5. DOLLFUS Ariane, *Béjart, Le Démon*, Paris, Arthaud, Flammarion, 2017, p. 10.
6. Avec *Symphonie pour un homme seul* en 1955, *Le Sacre du Printemps* en 1959, *La XI^e Symphonie* en 1964 et *Messe pour le Temps présent* en 1967.
7. Voir la partition autographe sur Gallica, RAVEL Maurice, [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550064294/f1.image>, page consultée le 11 septembre 2018.
8. Voir notamment GROSS Madeleine, *Boléro : the life of Maurice Ravel*, New York, Henry Holt and Co., 1940 ; JANKELEVITCH Vladimir, *Ravel*, Paris, Seuil, 1956 ; LEVI-STRAUSS Claude, « "Boléro" de Maurice Ravel », *L'Homme*, 1971, t. 11, n° 2, pp. 5-14 ; SANSON David, *Maurice Ravel*, Arles, Actes Sud/Classica, 2005. Voir aussi l'interview du musicologue MARNAT Marcel sur France Culture, 22 avril 2016, [en ligne], <https://www.franceculture.fr/musique/ravel-je-nai-ecrit-quun-seul-chef-doeuvre-le-bolero-malheureusement-il-ne-contient-pas-de>, page consultée le 20 septembre 2018.
9. « Le "Boléro" de Ravel, crescendo le plus célèbre du monde, tombe dans le domaine public », *Le Monde*, [en ligne] https://www.lemonde.fr/musiques/article/2016/05/01/le-bolero-de-ravel-crescendo-le-plus-celebre-du-monde-tombe-dans-le-domaine-public_4911561_1654986.html, page consultée le 2 septembre 2018.
10. LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Paris, Centre national de la danse, « Recherches », 2017 et *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*, Paris, Centre national de la danse, « Recherches », 2019.
11. MANNONI Gérard, « Maurice Béjart », *L'avant-scène ballet/danse*, 1985, p. 94 ; Entretien avec BAERT Xavier et COHEN Germaine, propos recueillis par DOAT Laetitia et GLON Marie, « Une culture populaire : les images de Béjart », *Repères, cahier de danse*, 2008, vol. 2, n° 22, pp. 27-31 ; MAWER Deborah, *The Ballets of Maurice Ravel, Creation and Interpretation*, Aldershot and Burlington, Ashgate, 2006. Signalons la thèse de PIRAT Charles-Henri, *Généalogie d'une chorégraphie : Boléro*, sous la direction de BERNARD Michel, Paris 8, 1989, que nous n'avons pas pu consulter ; VINCENT-ARNAUD Nathalie, « Itinéraire obstiné du Boléro : Thierry Malandain, Michèle Lesbre, ou deux regards contemporains à l'œuvre », *Fabula / Les colloques*, Circulations entre les arts. Interroger l'intersémiotité, Novembre 2016, [en ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document4000.php>, page consultée le 2 avril 2019.
12. SEMSARY Jessica, WEKSTEIN Nils, « Le Boléro de Ravel. Adaptations, réinterprétations et transformations, 1928-2008 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2014, vol. 2, n° 40, pp. 31-48.
13. NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1986, 3 vol.
14. GARCIA Patrick, « Les lieux de mémoire, une poétique de la mémoire ? », *Espaces Temps*, n° 74-75, 2000, pp. 122-142, DOI : <https://doi.org/10.3406/espat.2000.4094>
15. *Ibid.*, t. 1, p. VII.

16. FRANCO Susanne, NORDERA Marina, « Introduzione generale », in FRANCO Susanne, NORDERA Marina, *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Turin, UTET Università, 2010, pp. XVII-XXXV. Ludmila Acone s'y est également essayée en thématissant la question du corps comme « lieu de mémoire » dans le culte de la Madone de l'Arc à Naples, voir ACONE Ludmila, « Le corps, lieu de mémoire ? », *Synergies*, n° 11, 2016, pp. 71-88.
17. Les archives de La Monnaie où a eu lieu la création sont très incomplètes.
18. Cf. le film *Les uns et les Autres* de Claude Lelouch, 1981.
19. « a joke », SEROFF Victor I, *Maurice Ravel*, New York, Henry Holt, 1953, cité dans « The Boléro by Ravel », *Chest Journal*, Décembre 1972, vol. 62, n° 6, p. 683.
20. *Ibid.*
21. « Boléro », *Larousse de la Musique*, Paris, Larousse, 2005, [en ligne], <https://www.larousse.fr/archives/musique/page/123#t166333>, page consultée le 1^{er} septembre 2018.
22. LALO Pierre et LEVINSON André, « À l'Opéra : Les ballets de Mme Ida Rubinstein », *Comœdia*, 25 novembre 1928, p. 1.
23. DICELLI Paola, « Le Boléro de Ravel, de la scène à l'écran », *Opéra de Paris*, [en ligne], <https://www.operadeparis.fr/magazine/le-bolero-de-ravel-de-la-scene-a-lecran>, page consultée le 1^{er} septembre 2018.
24. VINAY Gianfranco, « Le Boléro, entre rite et mythe », *Programme Lifar/Petit/Béjart*, Opéra de Paris, 2008, p. 100.
25. « Choses et autres », *La Vie parisienne*, 22 décembre 1928, p. 1067.
26. Voir l'article dithyrambique de GHEUSI Pierre-Barthélemy, « La Musique au Théâtre », *Le Figaro*, 24 novembre 1928, p. 2, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k295695s/f2.item.zoom>, page consultée le 12 septembre 2018.
27. Voir photographie anonyme du 12 novembre 1954 au Théâtre Sarah Bernhardt sur le site consacré à Wladimir Skouratoff, [en ligne], http://www.skouratoff.com/tyc_fr_29.htm, page consultée le 26 septembre 2018.
28. L'ensemble des créateurs d'un Boléro sont disponibles dans « Boléro », in LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la Danse*, Paris, Larousse, 1999, p. 347.
29. PAGE Ruth, *Bolero*, 1930, Highland Park, Ravinia, [en ligne], http://www.chicagofilmmarchives.org/collections/index.php/Detail/Object/Show/object_id/14759_9'30, page consultée le 11 avril 2019.
30. MAWER Deborah, p. 233 et *Recueil « Boléro » de Serge Lifar d'après Maurice Ravel*, Bibliothèque Nationale de France, 31 décembre 1941, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509477p.image>, page consultée le 14 avril 2019.
31. VEROLI Patrizia, « The Choreography of Aurel Milloss, Part One: 1906-1945 », *Dance Chronicle*, vol. 13, n° 1, 1990, p. 37.
32. *Ibid.*
33. Voir la version en ligne dansée par le Ballet Teatro Argentina de la Plata, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=xjazJggu0I8>, page consultée le 1^{er} avril 2019.
34. *Boléro*, Carmen [en ligne], <http://carmen.demunt.be/pls/carmen/carmen.cstart?t=1&id=-1&sid=-1>, page consultée le 29 septembre 2018. Des photographies et documents sont disponibles en ligne.
35. CHANDRY Gaston, « Le nouveau maître de ballet de La Monnaie », coupure de presse, Archives de La Monnaie, Dossier Boléro, 36109, et FRANCOIS Hélène, « Quelques mots sur L. Katchourowsky », coupure de presse, Archives de La Monnaie, Dossier Boléro, 36109.
36. *Boléro*, Carmen [en ligne], *ibid.*
37. LIVIO Antoine, *Béjart*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1970, p. 37. Il joue notamment des rôles de prince dans *L'Oiseau Bleu* ou *Coppélia* et part en tournée en Angleterre et en Europe avec la troupe, où il se fait remarquer par la presse spécialisée. Voir International Ballet, GB MISC 04, Royal Academy of Dance Library, Londres.

38. Il y a parfois une confusion sur la date de création de *Boléro*. Ariane Dollfus et Isabelle Launay indiquent toutes deux 1960 pour le processus de création mais la première représentation a bien lieu en janvier 1961. Voir les archives en ligne de La Monnaie sur Carmen et le programme du 10 janvier 1961.
39. BRUNET Albert, « Le ballet du XX^e siècle fêtera le X^e anniversaire du “Boléro” », *Le Soir*, 6 novembre 1970, p. 9.
40. Voir la notice de la biographie nationale belge, Volume 6, pp. 246-247, [en ligne] <http://www.academieroyale.be/Academie/documents/FichierPDFNouvelleBiographieNational2108.pdf>, page consultée le 1^{er} octobre 2019.
41. Les dix-huit danseurs sont en janvier 1961 : Franky Arras, Patrick Belda, Franco Romano, Flavio Bennati, Paolo Bortoluzzi, Vittorio Biagi, Guy Brasseur, Joachim Canisius, Antonio Cano, Germinal Casado, Pierre Dobrievich, Roland Dimitri, Daniel Lambo, Jorg Lanner, André Leclair, Serge Marakoff, Arnold Poels, Jacques Sausin. Voir programme du *Boléro*, 10 janvier 1961, Archives du TRM.
42. BRUNET Albert, *art. cit.*
43. BEJART Maurice, *Un instant dans la vie d'autrui*, Paris, Flammarion, 1979, p. 151.
44. MERCOURI Méline, Les Enfants du Pirée, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=bllq4ukfejU>, page consultée le 22 septembre 2018.
45. Les substantifs « Mélodie » et « Rythme » sont présents dans le premier programme du *Boléro* de Béjart de janvier 1961, en majuscules. *Boléro* y est décrit comme une « Présentation scénique et chorégraphie ». Le texte de présentation annonce : « Musique trop connue et pourtant toujours nouvelle grâce à sa simplicité. UNE MELODIE (d'origine orientale et non espagnole) s'enroule inlassablement sur elle-même. Symbole féminin, souple et chaud, d'une inévitable unicité. UN RYTHME mâle qui tout en restant le même va en augmentant de volume et d'intensité, dévorant l'espace sonore et engloutissant à la fin la mélodie ». Programme du *Boléro*, 10 janvier 1961, Archives du TRM.
46. BEJART Maurice, *op. cit.*, p. 151.
47. *Ibid.*, p. 152.
48. *Boléro* dansé par Duška Sifnios [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=bflVYdssyAc>, enregistré au Théâtre Royal de la Monnaie, réalisation Jean-Marc Landier, 1961. Il s'agit de la version filmée la plus ancienne que nous avons trouvée.
49. MATHIS Thierry, *Une visite chez Béjart*, Paris, Palmer, 1972, p. 24.
50. BESSY Claude, *La danse pour passion*, Paris, Lattès, 2004, Chap. M[aurice] pour C[laude], [en ligne sur Google Books] sans pagination.
51. BEJART Maurice, *La vie de qui ?*, Paris, Flammarion, 1996, p. 189.
52. JANKELEVITCH Vladimir, *op. cit.*, p. 96.
53. BEJART Maurice, *op. cit.*, p. 152.
54. *Ibid.*
55. Sylvie Guillem quitte la scène avec *Boléro* de Béjart, dansé à Tokyo en décembre 2015, [en ligne], <https://www.theguardian.com/stage/2015/dec/30/ballerina-sylvie-guillem-bows-out-bolero-japan>, page consultée le 3 avril 2019.
56. BEJART Maurice, *op. cit.*, p. 153.
57. Une quatrième version, dansée une seule fois à Lausanne pour les cinquante ans de la compagnie, regroupait deux Mélodies, une femme et un homme, sur la table. Voir SEMSARY Jessica, WEKSTEIN Nils, *art. cit.*, p. 20.
58. Stéphanie Auberville a créé *FOR IDA*, un solo présenté lors du festival LookIN'OUT à Bruxelles le 30 novembre 2018.
59. BEJART Maurice, *op. cit.*, p. 152. Test d'évaluation psychologique projectif sous forme de dessins non figuratifs créé par le psychanalyste Hermann Rorschach en 1921. Les premiers résultats ont été très critiqués et actualisés. Voir DE TYCHEY Claude, *et al.* « Nouvelles normes

adultes du test de Rorschach et évolution sociétale : quelques réflexions », *Bulletin de psychologie*, vol. 521, n° 5, 2012, pp. 453-466, [en ligne], DOI : [10.3917/bupsy.521.0453](https://doi.org/10.3917/bupsy.521.0453), page consultée le 8 avril 2019.

60. BEJART Maurice, *op. cit.*, p. 152.

61. *Ibid.*, p. 153.

62. *Ibid.*, p. 151.

63. *Cahiers Maurice Ravel*, n° 1 à 4, 1986, p. 54.

64. *Ibid.*, p. 119.

65. BESSY Claude, *op. cit.*, s.p.

66. NORA Pierre, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », dans NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire, tome 1 : La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XXXIII.

67. DE BELIN Soisic, PIETRAGALLA Marie-Claude, *Le Théâtre du Corps*, Paris, Presses de la Renaissance, 2015, chapitre I (pp. 1961-1962 sous la version disponible sur Google Books).

68. *Ibid.*, p. XXV.

69. BESSY Claude, *op. cit.*, s.p.

70. Ljuba (ou Louba) Dobrievich était une danseuse yougoslave puis répétitrice au Ballet du XX^e siècle. Les archives sont très lacunaires la concernant mais elle a, selon la base de données *Carmen* de La Monnaie, dansé *Boléro* en 1968, voir pour tous ses rôles, [en ligne], <http://carmen.demunt.be/pls/carmen/carmen.cstart2?t=1&id=-1&sid=-1>, page consultée le 22 septembre 2019. Selon Antoine Livio, elle faisait partie des danseuses « tendres, fragiles » du Ballet du XX^e siècle, voir LIVIO Antoine, *op. cit.*, p. 147. Avec son mari Petor (Pierre), ils ont formé un couple de pédagogues très actifs pendant de nombreuses années dans la compagnie et ailleurs, en Italie et en Allemagne notamment.

71. BESSY Claude, *op. cit.*, s.p.

72. PLISSETSKAYA Maya, *I, Maya Plisetskaya*, New Haven and London, Yale University Press, 2001.

73. Voir la vidéo sur Youtube, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=SsSALaDJuN4>, 1975, 19'47", page consultée le 15 septembre 2018.

74. PLISSETSKAYA Maya, *op. cit.*, Chap. 40 (la version numérique ne possède pas de pagination).

75. *Ibid.*, Chap. 40.

76. *Boléro* dansé par Maya Plisetskaya, coproduction Radio Télévision Belge – Théâtre Royal de la Monnaie, 1975 [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=SsSALaDJuN4>, page consultée le 1^{er} septembre 2018.

77. DENOËL Thierry, *Tania Bari, Etoile du ballet du XX^e siècle*, Bruxelles, Le Cri, 1998, p. 142.

78. Une copie de l'aide-mémoire est conservé dans le Fonds Béjart de la Fondation SAPA, Fonds 1025, Archives Suisses des Arts de la Scène, Lausanne. Pour des raisons de protection des droits de l'œuvre, la Fondation Béjart à Lausanne n'a pas autorisé sa publication.

79. DOLFFUS Ariane, *op. cit.*, p. 123.

80. SCHAUDER Anne, « Et Béjart... créa Boléro », Entretien avec Mathias Heymann, Opéra de Paris, [en ligne], <https://www.operadeparis.fr/magazine/et-bejart-crea-bolero>, page consultée le 20 octobre 2019.

81. Entretien téléphonique avec Dominique Genevois le 13 octobre 2019. Qu'elle soit ici remerciée pour ces précieuses informations. Voir son livre sur Mudra, GENEVOIS Dominique, *Mudra, 103 rue Bara, L'école de Maurice Béjart, 1970-1988*, Bruxelles, Contredanse, 2016.

82. Voir Partition de *Boléro* de Béjart, Instagram de Marie-Agnès Gillot, 23 janvier 2018.

83. « Danse : le premier Boléro de Mathias Heymann », France 3, 23 février 2018, [en ligne], https://www.francetvinfo.fr/economie/emploi/metiers/art-culture-edition/danse-le-premier-bolero-de-mathias-heyman_2625686.html, page consultée le 15 avril 2019.

84. Entretien téléphonique avec D. Genevois, le 13 octobre 2019.

85. LAUNAY Isabelle, « Poétiques de la citation en danse. *D'un Faune (éclats)* du Quatuor Albrecht Knust, avant-après 2000 », in LAUNAY Isabelle, PAGES Sylviane, *Mémoires et Histoire en danse*, Mobiles n° 2, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 72.
86. Concept forgé par Maurice Halbwachs, philosophe et sociologue, dans HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1925 et *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1950.
87. DONNAT Olivier, « Les connaissances artistiques des Français. Éléments de comparaison, 1988-2008 », *Culture études*, 2013/5 (n° 5), p. 1-16. DOI : 10.3917/cule.135.0001. URL : <https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2013-5-page-1.htm>, page consultée le 1^{er} septembre 2018. L'enquête 2018 est actuellement en cours.
88. ROBERT Michel, *Maurice Béjart, une vie*, Bruxelles, Luc Pire, 2008, p. 69.
89. DRU François, *Le Boléro de Maurice Ravel : écoute comparée*, Classica Répertoire, mai 2007, pp. 64-69.
90. MANNONI Gérard, « Maître pour le temps présent, Maurice Béjart et l'Opéra de Paris », Opéra de Paris, en ligne, <https://www.operadeparis.fr/magazine/maitre-pour-le-temps-present>, page consultée le 25 septembre 2018.
91. LIVIO Antoine, *Béjart*, Bruxelles, La Cité éditeur, 1969, p. XX.
92. ROBERT Michel, *op.cit.*, p. 67.
93. *Ibid.*
94. NORA Pierre, « Entre Mémoire et Histoire », p. XXXIV.
95. ROBERT Michel, *Maurice Béjart, une vie*, Bruxelles, Luc Pire, 2008, p. 69.
96. Entretien avec BAERT Xavier et COHEN Germaine, *op. cit.*, p. 27.
97. NORA Pierre, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », dans NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire, tome 1 : La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XXIV.
98. BEJART Maurice, *op. cit.*, p. 151.
99. *Ibid.*, p. 153.
100. *Ibid.*, p. 153.
101. NORA Pierre, *op. cit.*, pp. XVII-XLII.
102. NORA Pierre, p. XLI.
103. NORA Pierre, pp. XVII-XLII.
104. NORA Pierre, p. XXVI.

RÉSUMÉS

L'article explore les notions plurielles de temps et de mémoire autour du *Boléro* de Maurice Béjart. Créé en 1961 et dansé par des dizaines d'interprètes, féminins comme masculins, *Boléro* est l'un des ballets béjartiens les plus connus. En revenant sur sa genèse et la généalogie de ses interprètes, je questionnerai la modernité du ballet et je verrai quelles conceptions de la mémoire et du temps y sont cristallisées.

The article explores the plural notions of time and memory in Maurice Béjart's *Boléro*. Created in 1961 and danced by dozens of female and male performers, *Bolero* is one of the most famous Bejartian ballets. Returning to its genesis and the genealogy of its performers, I will question the modernity of ballet and see which conceptions of memory and time are crystallized in it.

INDEX

Mots-clés : ballet, Bédart (Maurice), Boléro, lieu de mémoire, mémoire

Keywords : ballet, Bédart (Maurice), Boléro, place of memory, memory

AUTEUR

STÉPHANIE GONÇALVES

Stéphanie Gonçalves est historienne, chargée de recherche au Fonds National de la Recherche Scientifique à l'Université libre de Bruxelles. Elle a soutenu en 2015 une thèse portant sur la diplomatie culturelle du ballet pendant la Guerre froide, *Danser pendant la guerre froide, 1945-1968*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018. Elle est spécialiste du lien entre danse et politique au XX^{ème} siècle et s'intéresse en particulier aux circulations transnationales des danseurs, notamment les danseurs soviétiques. Son projet de recherches actuel s'intitule « Repenser le phénomène Bédart, perspectives socio-culturelles et artistiques sur un chorégraphe multifacette ».